

Le poète de la rue Draper The Poet of Draper Street El poeta de la calle Draper

Michel Biron

Volume 33, numéro 2 (98), hiver 2008

Michel Beaulieu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018269ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018269ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Biron, M. (2008). Le poète de la rue Draper. *Voix et Images*, 33(2), 83–95.
<https://doi.org/10.7202/018269ar>

Résumé de l'article

Cet article étudie comment la poésie de Michel Beaulieu fait de l'expérience de la ville le territoire privilégié d'une écriture intimiste, symbolisée ici par la rue Draper où a grandi le poète. Contrairement à ce qu'on trouve chez de nombreux poètes du pays, et encore chez des poètes de sa propre génération pour qui la ville exerce une fascination, la ville est sans cesse ramenée par Beaulieu à la répétition du monde quotidien et ressemble à un vieux paysage peuplé de débris et de souvenirs d'autrui. Prenant le risque du dérisoire et de l'insignifiant, cette poésie investit un monde contemporain privé d'idéal et de mystère.

LE POÈTE DE LA RUE DRAPER

+ + +

MICHEL BIRON

Université McGill

S'il est un dénominateur commun à l'ensemble des poèmes de Michel Beaulieu, depuis *Pour chanter dans les chaînes* (1964) jusqu'à son recueil posthume *Trivialités* (2001), c'est l'expérience de la ville. Mais celle-ci ne ressemble guère à celle que l'on voit se développer dans la poésie urbaine au Québec durant cette période. Certes, dans son recueil de jeunesse, la ville est ouverte à tous les vents, portée par le même lyrisme qui caractérise la poésie du pays : c'est « mon pays ma ville ma lyre et mon soupir » (CC, [n.p.]). Mais plus on avance dans l'œuvre de Beaulieu, plus la ville devient un décor intimiste où le soupir exclut la lyre. Dans *Trivialités*, la ville ne coïncide plus du tout avec le pays et le lyrisme caractéristique de la poésie des années 1960 a tout à fait disparu. La ville est évoquée dans une série de poèmes à saveur autobiographique qui se situent dans le quartier d'enfance de l'auteur, Notre-Dame-de-Grâce, et plus précisément rue Draper où Beaulieu a grandi :

le quartier je ne m'y retrouvais pas
assez malgré le pépiement du chêne
derrière les façades reconnues
moi qui narguais les rues de mon enfance
en avalant chaque maison sa ligne
brève d'autobus et les quelques coins
soir et matin le nouvel épisode
Yvan l'intrépide ou Docteur Claudine
je n'y rentrerais que trente-quatre ans
plus tard elle serait là dès demain
je l'ignorais encore en remontant
la rue Draper et je pouvais mourir (TR, poème 7).

La rue Draper renvoie moins à l'espace urbain qu'à un abîme temporel, le lieu d'un passé révolu. Ce qu'on lit ressemble à peine à une description : c'est du temps sédimenté, figé dans des façades et activant chez le poète une série de souvenirs d'enfance — telle ligne d'autobus, telle émission de télévision. La rue Draper n'ap-

partient qu'à Michel Beaulieu. C'est une rue discrète d'un quartier résidentiel sans histoire, situé dans l'ouest de la ville, à majorité anglophone. Rien à voir avec des rues montréalaises autrement célèbres, comme la rue Saint-Urbain de Mordecai Richler, la rue Fabre de Michel Tremblay, sans parler de la *Main* que l'on fréquente un peu partout dans la littérature québécoise. Toutes ces rues ont en commun d'enraciner l'individu dans un espace collectif et de lui fournir une identité. La rue Draper, elle, n'a pas d'existence dans l'imaginaire collectif. Il n'y a pas de racines à y trouver, sauf de furtifs souvenirs qui semblent flotter dans l'air — comme le pépiement des oiseaux qu'abrite le chêne. Le poète remonte la rue Draper comme il aura parcouru toute sa vie les rues de sa ville et des autres villes, parlant de lui-même avec le même détachement, la même extériorité — le même déracinement — qu'il affiche lorsqu'il observe le monde qui l'entoure. Autant la ville-pays semblait naturellement traversée par la ferveur du poème, autant la rue Draper — et à travers celle-ci toute une réalité contemporaine privée d'idéal et de mystère — déplace la poésie sur le terrain plus banal du récit de soi.

LA CATHERINE

La ville est déjà bien présente dans la poésie de Gaston Miron ou de Paul-Marie Lapointe, mais c'est un territoire imaginaire et monstrueux qui sert de médiation entre le passé et le présent, entre le local et l'universel, entre le « nous » et le « je ». « Montréal est grand comme un désordre universel », écrit Miron dans « La marche à l'amour¹ ». Ce Montréal épique et grandiose, lieu magique et étourdissant de nouveauté, opère la transfiguration de l'être québécois en l'arrachant à ce qu'il était autrefois. La ville est aussi, chez les poètes du pays, un condensé de l'Amérique, une Amérique étrangère (Michel van Schendel) que le poète réinvente dans sa langue afin de se l'approprier. Le poème se lance à l'assaut des symboles de la ville, comme ici chez Miron : « la grande Ste. Catherine Street galope et claque/dans les Mille et Une Nuits des néons² ». Ces deux vers trouveront un écho dans la poésie de Beaulieu, mais ils seront radicalement aplatis et détournés de leur fonction politique initiale : à dix heures du soir un soir/quelque part par là la Catherine/galope enchâssée dans ses néons (« Fuseau », *OO*, [n.p.]). Chez Miron, la ville-rodéo est un immense spectacle auquel le poète assiste sans y prendre part (« moi je gis, muré dans la boîte crânienne »). Chez Beaulieu, la ville est intériorisée et semble une vieille connaissance³. Le poète l'aborde *après* Miron et d'autres poètes du pays qui en ont d'abord éprouvé l'étrangeté et la démesure. *Après*, c'est-à-dire qu'il connaît la ville non pas seulement à travers l'expérience qu'il peut lui-même en avoir, mais aussi à travers la mémoire des textes qui l'ont précédé. Sa ville est en quelque sorte

+ + +

1 Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, coll. « Typo », 1996 [1970], p. 62. 2 Gaston Miron, « Monologues de l'aliénation délirante », dans *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 93. 3 Dans *Le cercle de justice*, la rue Sainte-Catherine ne galopera plus du tout et sera au contraire le lieu de toutes les « claudications » : « sur la grande rue Sainte-Catherine/qui perce la ville de ses claudications » (*CE*, p. 62).

déjà poétisée, lestée d'une tradition littéraire locale qui n'existait pas du temps de Miron.

Entre l'hommage et la parodie, le poème de Beaulieu réécrit celui de Miron en lui donnant un aspect non sérieux qui tranche avec le romantisme grave et « délirant » qu'il avait au départ. Le vers ample et emporté de Miron est scandé par la séquence sonore des deux verbes « galope » et « claque » qui font image et structurent toute la phrase en la projetant vers l'avant : Montréal s'universalise, transporté dans l'univers féerique des *Mille et une nuits*. La lumière des néons est ici signe d'ouverture, de frénésie. Dans les vers de Beaulieu, les néons enveloppent la rue Sainte-Catherine (qui est « enchâssée dans ses néons ») et n'éclairent que son galop insensé. La référence n'est plus les *Mille et une nuits*, mais le poème de Miron lui-même, qui fixe ici l'horizon de sens⁴. Or, cet horizon paraît aussi ancien que pouvait l'être celui des *Mille et une nuits* chez Miron. Beaulieu met à distance ce qui est le plus proche de lui. Il le fait non pas en s'opposant à la poésie de Miron, mais en la transposant dans une forme qui lui est étrangère. Le style et la coupure du vers changent de manière évidente. Le vers ne suit plus la phrase et se décompose chez Beaulieu de façon à séparer les éléments grammaticaux, en l'occurrence le verbe et son sujet (« la Catherine/galope »). La phrase tend à se déstructurer, obéissant à un rythme qui semble plus libre, mais aussi plus hésitant, interrompu dans son élan, comme si elle se méfiait des longues périodes permettant à la voix mironienne de s'élever. La poésie de Beaulieu change volontiers de registre, passant souvent d'une préciosité formelle à la vulgarité la plus crue. Sans être aussi extrême, le segment cité ci-dessus joue tout de même sur une certaine confusion des codes, entre les maladresses de la parole brute, le plaisir de la dérision et le culte de la littérarité. Ce n'est plus « la grande Ste. Catherine Street », mais tout bonnement « la Catherine », francisée et surtout privée de grandeur, puisqu'elle n'est plus qu'un prénom banal amputé du mot « Sainte » qui rattachait la rue au passé religieux de la ville. Ce lien brisé avec l'Histoire, comme avec l'avenir (de soi, de la nation), est tout à fait révélateur de l'écriture de Beaulieu. Nous sommes ici et maintenant : « il est dix heures du soir un soir ». Pourquoi cette précision ? Pourquoi ajouter « un soir » après « du soir » ? Parce que c'est un soir comme un autre et que le poème se situe dans l'ordre de la répétition (le vers suivant s'amuse aussi à des redoublements sonores : « part par » et « là la »). Nulle promesse, nulle possibilité de changement : la Catherine n'aspire à aucune transformation. Elle est toujours la même, malgré son agitation permanente, figée dans son mouvement, aussi vraie et immuable qu'un cliché ou un souvenir d'enfance. Il n'y a pas de *Mille et une nuits* chez Beaulieu. La ville moderne n'a plus rien de fantastique, même lorsqu'elle continue aujourd'hui comme hier de galoper au milieu des néons.

+ + +

4 Dans un entretien réalisé en 1983, Beaulieu se plaindra de ne pas avoir eu de maître, mais soulignera néanmoins l'importance de Miron : « Mais dans cette espèce de désert dans lequel nous vivions, et peut-être aussi surtout à cause de mon tempérament, je n'ai rencontré personne qui ait pu m'aider à progresser sur le vif avant de passer deux ans à jouer au libraire avec Gaston Miron en 1967-1969. Nos conversations — je devrais plutôt dire ses monologues — ont eu une importance considérable dans mon évolution. » (« L'écriture doit être impudique. Rencontre/entrevue de Richard Giguère et Robert Yergeau avec Michel Beaulieu », *Lettres québécoises*, n° 30, été 1983, p. 48.)

Michel Beaulieu hérite de ce Montréal investi par les poètes qui l'ont précédé. Mais la ville, comme on vient de le voir, n'est plus associée à la nouveauté, ni à l'égarément. C'est une ville déjà connue. Comme l'écrit Pierre Nepveu, on rencontre chez les poètes de la génération de Beaulieu le « fantasme d'une ville qui serait poésie de part en part et qui n'offrirait aucune résistance à la griserie littéraire du poète⁵ ». Il y a toute une tradition de poésie urbaine qui émerge au Québec dans le sillage de *Parti pris*, de la contre-culture, du formalisme puis du féminisme. Michel Beaulieu fait incontestablement partie de cette génération d'écrivains qui, de Denis Vanier à Claude Beausoleil, se définissent par la modernité urbaine. Lui-même participe directement, comme poète mais aussi comme éditeur et journaliste, à la vie intellectuelle montréalaise. Il fonde les Éditions Estérel dès 1964, puis fraie avec *La Barre du jour* et collabore à divers journaux et magazines. Pourtant, il ne s'identifie pleinement à aucun des groupes qu'il fréquente et se tient constamment en marge des avant-gardes. La ville de Beaulieu ne ressemble guère à celle des poètes de la contre-culture et, sauf dans les tout premiers recueils⁶ — qu'il reniera d'ailleurs partiellement —, le désir d'échapper aux contraintes ne s'accompagne pas chez lui d'un appel à la révolte. Il n'y a chez lui ni maître à contester, ni société bourgeoise à renverser. L'espèce de « griserie littéraire » qui caractérise les poèmes urbains de Lucien Francoeur, Jean-Paul Daoust ou Claude Beausoleil ne se retrouve pas non plus dans les poèmes de Beaulieu qui s'enthousiasme rarement devant le spectacle visuel de la ville. Celle-ci n'est pas pour lui un vaste cinéma ou un théâtre riche en vertiges de toutes sortes : c'est d'abord et avant tout l'espace de l'ennui et de la vacuité.

LES BILLES DE L'ENNUI

Dans *Paysage* (1971), Beaulieu évoque ainsi la ville perçue à travers les murs de son appartement :

était-ce la ville ou la ville en moi
 cette langueur consommée sur les billes de l'ennui
 [...]

 dehors il ne pleuvait pas encore les enfants criaient
 quatre heures où les écoles se déversent du trop plein ? (PA, 64)

+ + +

5 Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 369. 6 Comme dans ce poème tiré du *Pain quotidien* (Montréal, Éditions Estérel, 1965) :

Il n'y a qu'une chose à faire
 face aux capitalistes de l'armement
 face aux cinquante mégatonnes
 face aux mégalomanes
 des courants souterrains
 il n'y a qu'à dire
 PAIX (p. 33).

Ces « billes de l'ennui » renvoient à la fois au jeu de billes, propre à l'enfance (sens renforcé par la suite du poème qui met en scène justement des enfants qui piaillent), et aux yeux qui regardent par la fenêtre, selon le sens familier du mot « billes ». Avec cette syntaxe elliptique et souvent ambiguë qui le caractérise, Beaulieu esquisse un petit tableau visuel et sonore à partir de brèves indications (la pluie à venir et les cris d'enfants qui retentissent). On ne sait pas trop si c'est lui qui observe la ville depuis sa fenêtre, ou plutôt la ville qui se fraie un chemin jusqu'au poète et lui enlève toute paix malgré ses efforts pour s'isoler. Que ce soit « la ville » tout court ou « la ville en moi », elle traverse les murs, fait entendre sa rumeur persistante et ne provoque ni plaisir ni colère, comme s'il y avait osmose entre le poète et la ville. Autour de lui, la matière s'anime, s'excite. Tantôt, ce sont les foreuses qui « cognent encore dans la vitre » (PA, 60) et viennent déchirer le « silence vibratile » (PA, 65) d'un appartement où flotte une odeur de cigarette. Tantôt, ce sont les « lumières/qui s'animent parmi les tentures/au milieu du bruit des automobiles/et la pluie sur les toits de l'été » (PA, 85). Quand le poète jette un coup d'œil à l'extérieur, c'est pour décrire un paysage de désolation, mais riche de visions poétiques :

ces oripeaux de neige qui s'accrochent
à la lèpre des trottoirs parmi le sable
et cette herbe encore gelée des nuits de l'hiver
tu les regardais avec la froideur désertique
de ces autres nuits les couteaux dans les yeux (PA, 69).

Cette dernière expression a quelque chose de saisissant, comme si tout à coup on prenait conscience de la violence assassine contenue dans le regard jusque-là distancié du poète. Cette violence ne se traduit par aucun passage à l'acte, mais elle dessine un paysage d'épouvante où ne subsiste pratiquement aucune forme vivante. La ville est un amas de débris, un vieux paysage sans beauté, pulvérisé en fragments desséchés. Or, cette vision est indissociable de celui qui la perçoit ainsi : la « froideur désertique » est à la fois dans le regard du poète et dans ce qu'il voit. Il n'y a pas d'écart entre le sujet et l'objet : le désert et le froid sont aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du poète. Le paysage est morcelé du fait même que le poète l'attaque avec des couteaux dans les yeux. On dirait une série d'assauts réciproques, la ville investissant l'espace le plus intime et le poète faisant corps avec la ville comme pour mieux l'anéantir.

Mais en réalité le combat entre l'individu et le monde n'a jamais lieu. La ville est dépeuplée, désertique, sclérosée. Il est trop tard pour se lancer à sa conquête, trop tard pour rêver même de changer quoi que ce soit. Les images hivernales citées ci-dessus figent la ville et même le regard du poète semble absent à lui-même, à la fois halluciné et froid. Rien ne décrit mieux la ville de Beaulieu que les images de suie et de cendres qui reviennent de recueil en recueil. Ce sont les traces de ce qui disparaît, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de la chambre où le poète se réfugie en vain. Dans *Charmes de la fureur* (1970), « le temps couvre la rue de ses cendres » (CH, 53). Dans *Paysage*, « la suie de la ville printanière » (PA, 100) est synonyme d'ennui et passe par l'image des yeux vides (« cette suie cet ennui/la vacuité des yeux » [PA, 73]). Dans *Variables* (1973) :

un jour les vitrines tremblent
un autre elles se fanent
des passants passent derrière
leurs visages des passants
remuent leurs cendres avec
la pelle de l'âme (VA, 57).

On dirait un cortège funèbre au milieu d'une ville-nécropole ou un défilé de morts-vivants. Les images de ce type se multiplient, se juxtaposent, le plus souvent empruntées au monde le plus ordinaire : « des enfants s'amuse d'autres lancent de l'eau/un homme passe avec sur les épaules/une poutre de silence » (PA, 61). Loin d'être le lieu de l'inconnu, de la découverte, de l'étonnement, la ville se définit par ce qui s'y répète, comme si jamais rien n'y faisait événement. Tout n'y est que « variables », et cette infinie diversité semble en elle-même privée de charme, sinon de sens. Le poète se contente d'être attentif aux détails, attiré et en même temps lassé par la grisaille de cette ville où « tout s'englaise » (PA, 68), par « cette odeur de klaxon des débris de cailloux » (PA, 25).

LE SECRET DES CHOSES

Si dépoétisée soit-elle, la ville de Beaulieu n'en est pas moins investie par le poème. Mais elle ne s'offre à lui que sous la forme de restes, de « petites choses », comme il le dit dans ce poème du recueil *L'Octobre* (1977) :

le poème se replie
sur mille petits riens
mille petites choses lancées
sur l'afflux du quotidien
tissent la trame
du temps qu'il fait
cigarette
odeur de café
vêtement (OC, 47).

Ces « mille petites choses » forment le cœur du poème, qui s'éloigne délibérément des événements historiques et des vastes panoramas pour plonger dans l'univers répétitif et concret du monde empirique. Les mots énumèrent les choses comme elles sont, dans la platitude même de leur manifestation. À l'imagination, au rêve et au délire, le poème de Beaulieu oppose la présence immédiate d'objets qui n'ont d'autre fonction que d'être là, de dire : je suis le réel.

Les cendriers qui attendent d'être vidés, la rumeur incessante de la rue, les lieux mille fois parcourus : telle est la ville de Beaulieu. Il n'y a pas d'issue, pas d'échappatoire dans cette poésie obsédée par le monde matériel : le sujet est collé à l'espace qu'il habite, coincé en lui-même comme dans sa chambre, dans sa rue, isolé

dans sa ville comme dans n'importe quelle autre ville. Ni les voyages, ni les déménagements, ni les expériences de drogue, ni l'appel du désir ne lui permettent de s'évader de lui-même. Dans un article paru peu après le décès prématuré du poète, Pierre Nepveu souligne cette impression d'enfermement : « Beaulieu paraissait souvent parler de déplacements et de voyages, mais en fait il parlait presque toujours d'un enfermement, il y trouvait refuge contre un certain vertige mais y éprouvait aussi une grande souffrance, se voyant alors pris dans sa propre peau, dans un corps dont les images traversent toute son œuvre, corps érodé, inconmode, encombré et encombrant⁷. » Peu de poésies contemporaines sont aussi désespérées, en ce sens, que celle de Beaulieu.

Même la confiance qu'il met dans la poésie semble incertaine, comme si l'auteur cherchait à compenser le prosaïsme de son inspiration par une certaine surcharge poétique dont il soulignera lui-même le caractère artificiel⁸. Son hostilité la plus nette est dirigée du côté de l'avant-garde formaliste, mais il se contente le plus souvent de garder ses distances sans engager le débat. Beaulieu a toujours refusé de théoriser sa pratique, se distinguant en cela de la plupart de ses amis poètes de *La Barre du jour*. Ici et là, au fil des poèmes, on trouve pourtant quelques indices d'un art poétique, comme cet éloge de l'anecdote tiré de *Paysage* : « c'est finalement par l'anecdote/que l'on perce le secret des choses » (PA, 59). En 1977, il publie justement un recueil intitulé *Anecdotes*, confirmant l'importance de ce mot dans son univers poétique. Le pluriel dit déjà que nous ne sommes plus ici dans le monde unifié de l'épopée, du grand récit, de l'histoire bien ficelée. Une anecdote en vaut une autre, et l'ensemble ne forme un tout qu'en regard d'une esthétique du disparate. Les anecdotes se donnent pour de simples curiosités et créent un espace intermédiaire, entre la littérature et le bavardage, placé sous le signe de l'éphémère, du temps perdu. Quelque chose se passe néanmoins, même si ce n'est rien d'important, rien de mémorable. Le poème s'accroche à l'instant de la relation, à la description furtive d'une situation, comme ici, dans ce beau poème qui a la densité d'un haïku :

at-
ten-
ti-
ve-
ment
les oiseaux dessinent
l'espace

ailleurs une femme
s'endort

+ + +

7 Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 17. 8 Dans l'entretien déjà cité (« L'écriture doit être impudique », p. 51), Beaulieu se montrera particulièrement critique à l'égard des recueils *Variables* (« Je trouve son langage obscur, abstrait, abscons, incompréhensible ») et *Le cercle de justice* (« Ce que je reproche au *Cercle de justice*, c'est sa naïveté sur le plan politique ; d'autres diraient son enthousiasme »).

tu les épingles
dans le vent

depuis quelque obscure mémoire
frémit son vêtement (AN, 25).

Les trois strophes renvoient à trois lieux différents, tous également lointains : le ciel dans lequel les oiseaux occupent l'espace, l'ailleurs où une femme s'endort et « quelque obscure mémoire » d'où remonte l'image finale du vêtement qui frémit. Ces trois lieux distincts sont toutefois entrelacés, d'une part, par le jeu des pronoms (« les » renvoie forcément aux oiseaux de la première strophe ; « son » à la femme de la deuxième strophe), d'autre part, par la présence d'un sujet qui donne vie à cette scène. Tout se superpose ici par la mémoire des sens : l'image du poète qui épingle les oiseaux dans le vent entraîne celle du vêtement qui frémit comme sur une corde à linge. Sans rien raconter, avec une économie de mots assez remarquable, le poème suggère pourtant en creux une histoire d'amour qui, par le travail de la mémoire comme par le jeu du regard, devient aussi réelle et aussi insaisissable que ces oiseaux épinglés dans le vent.

LE RISQUE DU DÉRISOIRE

Paradoxalement, plus le poète prête attention aux détails et aux lieux précis, et notamment aux lieux urbains qui constituent son paysage naturel, plus il s'abandonne aux souvenirs intimes, plus il s'oublie lui-même et devient une pure présence, soumise aux aléas du jour. Si collé soit-il au monde immédiat, le poète semble s'en détacher, comme si, à travers la description d'objets les plus familiers ou de scènes les plus routinières, il décrivait sa propre absence, sa mort anticipée. La poésie est alors moins un effort qu'une respiration dont le rythme permet de suivre le trajet qui va du fait de vivre au fait d'écrire. À partir de ses derniers recueils, le sujet semble consentir au dérisoire sans se payer de mots. Il prend la mesure des choses les plus banales et prend le risque de l'insignifiance, de l'aléatoire. L'espace immédiat s'offre à lui comme un réservoir d'images du temps qui passe, de ce qui n'est plus. Il s'y reconnaît, comme on se reconnaît dans ce que l'on a été et qui permet de voir ce que l'on a perdu, ce qui reste à perdre. Le poème investit le monde contemporain en ce qu'il a de plus fragile et de plus éphémère.

Dès lors, la ville devient moins pour Beaulieu un territoire habitable qu'une série d'expériences, de moments vécus ou de rencontres qui ont en commun de n'être jamais durables. Dans son maître-livre, *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, la ville tient une place centrale, avec notamment une série de trente et un poèmes intitulés « entre autres villes », série qui s'ouvre et se termine sur Montréal (« celle où tu reviens au bout/du compte des voyages des séjours » [KA, 119]). Le recueil se présente ainsi comme une collection de souvenirs de voyage auxquels se superposent les réminiscences plus anciennes, celles qui sont liées aux lieux de l'enfance. Plusieurs des poèmes se lisent comme de minuscules récits de vie dans

lesquels le sujet évoque le monde qui l'entoure à un moment précis. Ce sont des instantanés mis bout à bout, dans lesquels la voix du poète se fait entendre plus que jamais.

Lisons par exemple «Fleurons glorieux (divertissement)», typique de l'écriture à la fois non sérieuse et émouvante que Beaulieu pratique dans *Kaléidoscope*. Le poème se présente comme un «divertissement», mais le mot s'entend de plusieurs façons : au sens musical, il peut d'abord se lire comme un intermède au milieu de la série des poèmes «entre autres villes», par analogie avec les divertissements insérés dans un opéra ou une pièce de théâtre ; il peut aussi se lire comme une composition de forme libre. Mais le sens le plus fort est bien sûr celui qu'il reçoit par antiphrase ou ironie, le poème de Beaulieu étant tout sauf une simple distraction. Ce travestissement est renforcé par l'usage clairement parodique de l'expression «fleurons glorieux», tirée de l'hymne national canadien et associant la poésie à une fonction de célébration qu'elle refuse à présent d'assumer. C'est précisément contre cette exaltation poétique que semble s'écrire ce «divertissement» qui se saisit au contraire de la réalité la plus terne, la plus ordinaire, sans chercher à l'embellir de quelque façon. Ce poème écrit sans majuscules et composé de neuf segments numérotés reprend par ailleurs la forme litanique qui caractérise certains poèmes bien connus de la poésie du pays, que ce soit «Roses et ronces» de Roland Giguère ou «Le temps tombe» de Paul-Marie Lapointe, mais ici encore, c'est en les dépoétisant. Chaque segment de «fleurons glorieux» commence ainsi par les mêmes deux vers qui servent de refrain et paraissent enfermer le sujet dans une routine immuable : «tu vas/tu vaques à tes affaires».

Le vocabulaire est pauvre, à l'image de la poésie elle-même. Le second vers reprend le premier et l'allonge, dans un jeu de répétition qui semble pouvoir s'étirer indéfiniment et qui assure au poème une certaine unité. L'idée de mouvement, contenue dans le premier verbe («vas»), s'annule dans le second verbe («vaques», qui signifie étymologiquement «être vide») et dans la formule convenue («vaquer à ses affaires»). C'est le mouvement lui-même qui est promis à la vanité, à l'ordre prévisible des habitudes. Le temps est ici facteur d'ennui, comme dans les recueils précédents, mais c'est un ennui qui n'est pas dépourvu de ludisme ou de légèreté. Le titre même du recueil, *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, contient les deux sèmes : le jeu et la gravité. Dans l'univers réaliste de Beaulieu, on passe sans transition de l'un à l'autre, même si le second terme semble englober le premier. La longueur relative du poème contribue à renforcer cette impression de ressassement, déjà perceptible dans le premier segment :

tu vas
tu vaques à tes affaires
tes navigations coutumières
dans la fluidité de la ville
où se rétrécit ton territoire
jusqu'à la peau de chagrin
comme tout un tu te débrouilles
tant bien que mal et plutôt mal

que bien sur le plan pécuniaire
tu écoutes chaque soir ou presque
attentivement le journal
télévisé la voix de catherine
bergman et celles
des correspondants à l'étranger
depuis quand gardes-tu
tes distances devant l'histoire
le passé l'avenir
tu as beau te dire sait-on
jamais tu vis dans la tranquille
assurance du lendemain
jamais tu ne rentreras pas
jamais tu n'abandonneras
derrière toi tes familles (KA, 70).

Rien qui aspire ici à la beauté ou à la transcendance : nous sommes face au monde moderne dans sa matérialité toujours médiocre, ni franchement misérable ni très enviable. Le temps des excès semble révolu : on connaît d'avance le prix à payer pour les gestes révolutionnaires et on s'en tient à des attitudes raisonnables. Le rêve est à peu près exclu, et même les images sont absentes, sauf la « peau de chagrin », mais c'est une image on ne peut plus concrète, terre à terre, dans laquelle les réseaux sémantiques du corps et de l'argent se croisent, à travers la référence implicite à Balzac. La ville « peau de chagrin » est non seulement de plus en plus petite, mais elle se ramène à une surface, et le poème lui-même semble consentir à cette expérience superficielle du monde qui échoit à l'individu contemporain.

De qui parle le poème ? Qui est ce « tu » si typique de la poésie de Beaulieu ? De même qu'il superposait plus tôt « la ville » et « la ville en moi », c'est ici « l'autre » et « l'autre en moi » qui semblent se confondre dans ce pronom. Chacun peut se reconnaître dans ce « tu » qui ne cherche aucunement à se distinguer ou à se faire remarquer, mais qui ressemble au contraire à n'importe quel « moi » contemporain. Ce sujet indéterminé regarde chaque soir (« ou presque ») Catherine Bergman lire les nouvelles à la télévision, et il se sent vaguement coupable de ne pas réagir aux images d'horreur qui lui viennent de l'étranger : « depuis quand gardes-tu/tes distances devant l'histoire ». D'un côté, le poème marque la proximité du sujet avec le médium télévisuel, qui passe par la référence à la présentatrice vedette de l'époque, nommée pour bien inscrire le poème dans un temps et un lieu donnés ; de l'autre, il exhibe ses « distances devant l'histoire » que la télévision est impuissante à rendre réelle. Encore ici, le passé saute au visage, avec un doigt accusateur, comme s'il fallait se justifier devant lui. Elle est loin l'époque de l'engagement du poète, de sa participation à la transformation de la société. Elle est si loin qu'elle n'est même plus envisageable, ne serait-ce que sur le mode nostalgique. Le poète se rabat sur sa lucidité, comme s'il fallait éviter à tout prix que de nouvelles promesses soient trahies. Il ruine ainsi la foi dans le changement comme l'illusion de retour en arrière. La télévision est là comme une fausse passerelle entre moi et l'Histoire, entre la

sphère privée et la sphère publique, entre l'ici et l'ailleurs. Il n'y a pas moyen d'y échapper. L'individu n'ira pas à la rencontre de l'inconnu. En vérité, nous dit le poète, «jamais tu ne rentreras pas» : la double négation semble enfermer le sujet dans un rôle qu'il n'est pas libre d'accepter ou de refuser.

À l'ancien naturalisme qui vouait l'individu à déchoir tôt ou tard, le poète substitue ici le déterminisme du pareil au même. Il n'y a rien qui puisse «divertir» le sujet, le détourner de son destin qui est de répéter jour après jour les mêmes gestes. L'écrivain lui-même n'échappe pas à une telle fatalité. Lorsque Beaulieu évoque plus loin sa propre activité d'écriture, il l'aborde selon un point de vue identique, et conclut à l'impossible relation à autrui par le langage. Car qui lira la poésie ? Les mots, affirme-t-il dans le quatrième segment,

te servent d'écrans
d'épingles que tu enfonces
tour à tour tu ne liras pas
plus leurs textes qu'eux
les tiens qu'importe si tu ne comprends
pas leur langage les ellipses
de l'actualité la précipitation
de l'histoire en quelques phrases
prononcées sur le même ton
qu'une réclame consacrée
aux malaises gastro-intestinaux
tu vis tu circules tu ne regardes
tout que de très loin les images
mouvementées dont la réalité
t'indiffère en te gavant tu passes
à autre chose (KA, 72).

Le poète vaque donc, lui aussi, à ses affaires, passe à autre chose et n'éprouve qu'indifférence devant ce monde déréalisé par la télévision où l'actualité et l'Histoire ne sont plus dissociables des mensonges de la publicité, de l'infini divertissement. Et puis «bientôt tu te retrouveras seul», ajoute-t-il dans le segment suivant, creusant le même thème de la relation impossible dans une société où chacun s'occupe de ses affaires. Le temps passe, il n'arrive rien que d'habituel. Seule la mort d'autrui parvient à troubler ce quotidien, et encore, c'est comme un sentiment dont on avait oublié l'existence :

la mort d'autrui qui ne t'atteint
jamais que par procuration blesse
pourtant cette part de toi
où tu te retranches
crois-tu muni de raison
dans la déperdition (KA, 73).

La force de ce dernier mot (« déperdition ») tranche par rapport aux autres mots et rappelle que, si banale soit-elle, la vie contemporaine ne saurait échapper au processus général de perte. Rien n'arrive, sinon cette impression que la vie s'échappe peu à peu de soi, que l'espace se rétrécit. L'ordre de la répétition est devenu si fort qu'il éteint jusqu'au « sentiment d'urgence », comme on le lit plus loin. Le sujet ne s'en plaint même pas, et son absence de colère, son apparente résignation s'avèrent peut-être plus inquiétantes que s'il exprimait une vraie révolte, comme il le faisait vingt ans plus tôt. Il imagine sans difficulté ce qu'il sera jusqu'à sa mort, comme il l'écrit dans le dernier segment du poème :

tu vas
tu vaques à tes affaires
la couverture des villes convient
qui te rend à l'anonymat des données
démographiques des listes d'électeurs
où tu relèves de tes voisins le nom
de ceux que sans les connaître
tu aperçois au hasard des courses
du samedi des ordinateurs
qui jalonneront tes dérives
jusqu'à ton enterrement (KA, 74).

Notons encore ici la sécheresse des mots, un langage qu'on dirait emprunté aux bureaucrates, formaté par les ordinateurs : « l'anonymat des données/démographiques des listes d'électeurs ». Tout est prévu d'avance, « jusqu'à ton enterrement ». Et puis voici que le désir de connaître autrui affleure dans le texte, presque par accident, au gré des courses et des dérives le long d'une rue qui pourrait être la rue Draper ou une autre : « tu relèves de tes voisins le nom ». Le geste paraît mécanique, simple curiosité de passant, et il n'a pas plus d'importance qu'une digression. Mais si fugace soit-il, il ne passe pas tout à fait inaperçu. Pendant ce court instant, les voisins existent, ont un nom, une histoire peut-être. La tentation de la rencontre naît et meurt dans la solitude de la conscience. Cette ultime fenêtre sur les autres s'ouvre et se ferme presque aussitôt. Mais le poème se saisit précisément de cet instant furtif, comme la trace encore vivante d'autrui.

Chez Baudelaire, le peintre de la vie moderne habitait la ville comme un flâneur, se promenant au gré de son désir. « Ainsi il va, il court, il cherche⁹ », écrivait Baudelaire. Dans l'univers contemporain de Beaulieu, l'individu se contente d'aller, sans courir ni chercher. Il va, il vaque à ses affaires, il se laisse dériver de rue en rue, de ville en ville. Il connaît par cœur la vie moderne et ne s'en étonne plus. Il se connaît lui-même trop bien et peut décrire par avance ce qu'il adviendra de lui. Son

+ + +

⁹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1163.

sort en est jeté. La poétique de Beaulieu investit le monde quotidien, mais pour en saisir surtout ce qui tend à disparaître en fumée, en cendres, ou qui ne décrit le désir d'autrui que pour en évoquer l'absence. Ce n'est pourtant pas une poésie apocalyptique, loin de là. Il n'y a pas de tragédie à craindre : d'une certaine façon, elle a déjà eu lieu. C'est le monde d'après la poésie, un monde qui ne porte même plus en lui la nostalgie de l'ancien ordre. Il n'y a rien à espérer, mais il n'y a rien non plus à regretter.

Un tel constat a quelque chose de décourageant, et il est vrai que la poésie de Beaulieu est hantée par une vision extrêmement pessimiste. Mais l'intimisme austère de Beaulieu, loin d'être un repli sur soi-même, constitue en même temps une tentative de dialogue avec l'autre, peu importe que ce soit la femme, l'ami ou le voisin dont il découvre soudain le nom. Le poème parle de soi au lecteur ou parle du lecteur à soi, et fait de ce « tu » le moyen à la fois de s'effacer du monde, de ne pas dire « je », et de tendre vers la relation, d'en éprouver la fragilité ou le manque. Il parle de tout et de rien et, ce faisant, il expose la poésie au piège de l'insignifiance, de la superficialité, de la simple collection de détails ou d'anecdotes. Mais les poètes qui suivront Beaulieu et qui se reconnaîtront dans ses vers — ils seront nombreux, d'Hélène Dorion à Paul Bélanger en passant par Pierre Nepveu — ne s'y tromperont pas : il y a aussi, au bout de la rue Draper, une ouverture à la vie contemporaine, et le désir d'inventer, comme l'écrira un autre poète du monde quotidien, Jacques Brault, « l'énigme de vivre ensemble ¹⁰ ».

+ + +

10 Jacques Brault, *L'artisan*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, p. 99.